1

ثلاث عيون مقدسيّة

أ.د. بشرى موسى صالح

كلمات مفتاحية

القصائد المقدسيّة ، نزار قباني ، زهرة المدائن ، الأخوان رحباني ، محمود درويش

ملخص البحث

تبدو الكتابة عن القدس في الشعر العربي الحديث ضربًا من التوثيق التأريخي، والسياسي، أو الروحي، والفني في آن؛ فالكتابة النقدية عن القصائد المقدسية تعني إيغالاً في هذه الأبعاد كلّها، ففيها توغل تأريخي يمتد إلى سنوات من الوجع الممتد منذ عام 1948 حتى يومنا هذا، وآخر سياسي يحمل علامة سياسية سوداء على تورط الساسة العرب في ذبح فلسطين، واستباحة بيتها المقدّس، وتوغل روحي لما تمثله القدس من رمزية روحية عالية تنبع من قدسيتها الدينية، والاعتبارية التي لا تضاهيها فيها مدينة عربية أخرى، أمّا الفني فلأن الفن معجون بدم الشهداء، والقديسين الذين ذُبحوا على أعتاب أبوابها بأياد الصهاينة القتلة .

وسنختار ثلاث قصائد من عيون الشعر المقدسي الأولى هي قصيدة (يا قدس) لنزار قباني، والثانية قصيدة (زهرة المدائن) للأخوين رحباني، والثالثة قصيدة (في القدس) لمحمود درويش التي تمثل عيون القصائد المقدسية .

Abstract

Three Maqdis Eyes

The research choose three poems which is from the first almaqdis eyes poems which is the poem named alqudis for nazar qbani the second poem named al madan flower for the two brothers rahbani the third poem named in alqudis for mahmood darweesh .

These poems represents high artistic examples gathered between two dimensions the artistic and logic one which represents the importance of the experience in high artistic and methodical method makes these maqdisoous poem eternal .

ثلاث عيون مقدسيّة

تبدو الكتابة عن القدس في الشعر العربي الحديث ضربًا من التوثيق التأريخي، والسياسي، أو الروحي، والفني في آن؛ فالكتابة النقدية عن القصائد المقدسية تعني إيغالاً في هذه الأبعاد كلّها، ففيها توغل تأريخي يمتد إلى سنوات من الوجع الممتد منذ عام 1948 حتى يومنا هذا، وآخر سياسي يحمل علامة سياسية سوداء على تورط الساسة العرب في ذبح فلسطين، واستباحة بيتها المقدّس، وتوغل روحي لما تمثله القدس من رمزية روحية عالية تنبع من قدسيتها الدينية، والاعتبارية التي لا تضاهيها فيها مدينة عربية أخرى، أمّا الفني فلأن الفن معجون بدم الشهداء، والقديسين الذين ذُبحوا على أعتاب أبوابها بأياد الصهاينة القتلة .

وحين نكتب عن القصائد المقدسية فكأننا نكتب عن فلسطين، ومأساة شعبها، لان القدس هي رمز لفلسطين، وزيتونها الأخضر المسلوب، إذ تغنّى الشعراء العرب بها منذ قديم الزمان، بوصفها أيقونة مقدّسة، وزيتونة طاهرة، تعيش في كنفها الأديان كلّها، وتتعايش، وتأكل خبزها المعجون بالزيت والزعتر .

وينبع الشعر المقدسي من ينبوع القدسية، ويبدو البكاء على ضياعها، واحتلالها بكاء على المقدّسات العربية كلّها .

إنّ استقراءً سريعًا للقصائد المقدسية يفضي بنا إلى تأكيد كثرتها، وتنوعها، وانتشارشعرائها في البلدان العربية كلّها، وهي في انتمائها إلى شعر الانتفاضة ترتبط بها، وتعد معادلاً رمزيًا وتعبيريًا عنها، فالانتفاضة حدث تأريخي كبير، وعظيم كان له الوجود، أو الأثر الفني، في تجارب الشعراء العرب، منذ الزمن الأول لانبثاقها .. وانتج الشعراء نصوصًا كثيرة تتراوح بين التسجيلي، والفوتغرافي، والتعبوي، والرؤيوي، والرمزي، وتخلّقت تلك القصائد في مناخات متفاوتة، ومختلفة ترتبط بالشعراء أنفسهم، وتفاوت طاقاتهم الشعرية في جلب الانتفاضة إلى تجاربهم الشعرية بفاعلية فنية عميقة .

ومن الطبيعي أنّ حرارة العاطفة، وشدّة اشتعالها قد تلهب لغة القصائد، وإيقاعها، وصورها، لتنتج سخونة تعبيرية، ولهبًا مشتعلاً، بما يأتي على التدفق الفني فيها الذي يتطلب تأملاً، وانتقاءً، وروية، مما يبعد هذه القصائد، عن دائرة الفن، ويودعها في صدر الانتفاضة التعبيري، وتأريخ وجعها .

أمّا القصائد ذات الفن التعبيري البعيد عن التسجيلية، أو التعبوية، أو الخطابية، فكانت محدودة نسبيًا، بسبب من ضراوة التجربة، واشتعال جمرتها، وحرارة عاطفتها كما أسلفنا القول .

وعلى الرغم من محدودية هذا النمط من القصائد، إلاّ أنّ فيها من عيون القصائد وغررها ما فيها، التي اختزلت بشعريتها العالية اشتراطات الفن الشعري من جهة، وحرارة التعبير

عن الفقد، وضراوة الاحتلال، وانتهاكه للمقدّسات من جهة أخرى، فهي قصائد جمعت بين الشكل الفني غير المألوف، والعمق التعبيري المختلف والمرتبط بشعرية أصحابه .

وسنختار ثلاث قصائد من عيون الشعر المقدسي الأولى هي قصيدة (يا قدس) لنزار قباني، والثانية قصيدة (زهرة المدائن) للأخوين رحباني، والثالثة قصيدة (في القدس) لمحمود درويش التي تمثل عيون القصائد المقدسية .

ولم يكن اختيارنا عشوائيًا إذ تتقاطع في هذه القصائد شفرات لغوية تجعلها في علاقة متبادلة، وتخرج العبارة عن حيادها إلى أشكال أوأنماط مغايرة للمألوف، ولا يمكن فيها إحالة المدلول الشعري إلى سنن محددة (ينظر : كريستيفا، 1997، ص 78)، ويتحقق في هذه القصائد بعدان فني، وروحي في وجدان الشعر العربي، والفلسطيني في آن، فقد امتلكت استجابة جماهيرية تداولية هائلة، تجاوزت أزمنتها، وبقيت محافظة على حرارة نبضها، وانفتاحها على التأويل المتجدد لما فيها من صياغات جمالية، لا تنفذ منحتها سمة الخلود العابرة للزمنية المحددة ((في اشتقاق ما هو خاص ومميّز مما هو عام وشائع)) (عبد الله، 2010، ص 50)، عبر صياغاتها المميّزة وخيالها المدهش .

(يا قدس) - نزار قباني -

تقوم قصائد نزار قباني، ومنها هذه القصيدة على بناء شعري يستند إلى عدد من المهيمنات الأسلوبية الخاصة، والفارقة، التي تميّزه من سواه من الشعراء، وتشيع هذه المهيمنات في القصائد النزارية كلّها بصرف النظر عن كونها قصائد غزلية، أو قصائد سياسية، فهو من بين الشعراء العرب الذين سعوا إلى دمغ قصائدهم ببصماتهم الفارقة التي يُعرفون بها، وتدل عليهم وأبرزها استعارة (لغة الحب)، ومعجمها في صياغة الصور الشعرية على اختلاف موضوعاتها .

في قصيدة نزار (يا قدس) ينفتح سؤال كبير على مأساة شعب، ومقدّسات، سؤال يطرحه شاعر يعرف جيدًا مآلات أحلامه، وأحزانه، وأضواء مناراتها، ولكنّه يراهن على أنها أضواء ستُحرق الظلمة، ولو بقافية قصيدة، ونحيب نغم .

في القصيدة يتنازع عالمان : عالم الواقع، وعالم الحلم، ليتصدر العالم الأول الجزء الأول من القصيدة الذي يبكي واقع القدس السليبة عبر فواعل البكاء، والنداء، إلاّ أنّه ليس بكاء تقليديًا، بل يصوغ من نشيجه فكرة التلاشي والانتهاء :

بكيت حتى انتهت الدموع

وهو هنا في هذه الاستعارة الدلالية ينقض فعل البداية (بكيت) بفعل النهاية (انتهيت) لاستجلاب صور جديدة يركّب بوساطتها المشهد القابل : مشهد الصلاة وذوبان الشموع، والصلاة حدّ ملل الركوع :

صلّيت .. حتى ذابت الشموع

ركعت .. حتى ملني الركوع

وعلى الرغم من مألوفية الدلالات ومباشرتها، إلاّ أنها تمدُّ أبصارنا صوب مشهد الحزن القابع في صدر كلّ عربي، ووصوله إلى التخوم النهائية في مواجهة فعل البكاء بأفعال الثورة والتغيير .

ويزخر المشهد البكائي الاستهلالي بالبكاء، والدموع، والصلاة، والشموع، والركوع ليعقبه بالسؤال القدسي:

سألت عن محمد فيك وعن يسوع

وبهذا السؤال تدخل القصيدة في فضاء الأديان، ولغة القداسة، التي تحجب عن القدس فكرة الفقد أو الاحتلال، وتنسج عالمًا شعريًا مغايرًا، يخلع ثوب الحزن ويلبسُ وشاحًا قدسيًّا، يقرأ تاريخ الأديان في موجوداتها المكانية في الجدران والحجارة، ويتوغل بلغة الشعر في عوالمها النصية، في رحيل داخل اللغة، رحيل يرفض الواقع المشحون بلغة العنف، والحرب، ويجد في الجدران والحجارة التأريخ الذهبي المفقود في سعي لاسترجاعه .

تستهل القصيدة دلالاتها باسترجاعات تستحضر ماضي الوجع المقدسي المقترن بضياع القدس واستلابها .. عبر صياغة لحن جنائزي يشيّع جثمان الوجع بفعلي البكاء والصلاة .

فالأفعال الماضوية الثلاثة (بكيت، وصلّيت، وركعت) توحي بانتهاء حالة الخنوع والاستسلام، بعد أن استنفدت قواها بتوظيف فاعلية (حتى) التي تحمل دلالة الانتهاء، لرسم تأريخ الوجع ودوام الركوع، ونقض استمرارية الدمع بعد نفاده، وإيقاد الشموع بعد ذوبانها وذبولها، بعد أن طال زمن الصلاة .

في النصف الأول من القصيدة يتصدر (فاعل البكاء) ليمسك بتلابيب صورة الحزن الملتبسة بدلالة الفقد، وهو في القصيدة ليس دليل حزن واستسلام، بعد أن نقض النص ديمومته، بل هو استهلال تراجيدي يحمل شارة المأساة .

والقصيدة لا تقدّم مرثية للقدس، فقد انتهى زمن المراثي، بل ترسم صورة (بينية) أو برزخ يفصل بين الموت والحياة، كما هو واضح في لوحاتها الدلالية .

تستحضر القصيدة مشهد الصلاة الرباني أو المشهد القدسي والرمزية الدينية للقدس التي هي مهبط الديانات كلّها، وهو لم يذهب إلى هذه الدلالة ذهابًا خطابيًا يستعيد تأريخ الديانات، ويجلب صورها القديمة من صور التأريخ، بل بنى مشهديته القدسية بلغة أرضية تحمل عناقًا أزليًا بين الأرضي والسماوي جرى في القدس، حيث لا زمنية الأديان واكتظاظها فيها، بما يجعلها عصية على السلب، وهنا يتصدر (فاعل النداء) لكل ما هو مقدس ، ونبوي، وسماوي، نستهله بالسؤال :

سألت عن محمد فيك وعن يسوع

والنص حين يقرن محمد بيسوع يريد أن يوحي بتصافح الأديان في القدس، عبر السؤال المشترك عن محمد، وعن يسوع، اللذين لا يغيبان في حضورهما القدسي وتصالحهما عن المدينة .

ثم ينهض النداء ليكون فاعلاً أسلوبيًا ودلاليًا ينتشر في القصيدة انتشارًا مذهلاً يريد أن يوقظ به تأريخ الأنبياء، وتأريخ الشرائع في أسطر تنادي رموز الأديان وعلاماتها الشاخصة : (مدينة البتول، كنيسة القيامة، معرج الأنبياء، منارة الشرائع ..) .

والنص يحمل فواعله الأسلوبية بصيغة وثبات متحولة في أسطر القصيدة ينادي بها القدس، ويخاطبها خطابًا متلوّنًا بما هو أرضي وما هو سماوي، فالقدس مدينة (تفوح أنبياء) وهي صورة تحمل عبق النبوة حين يستعير للقدس عطر الزهور ويودعه في الأنبياء : (تفوح أنبياء) .

وآخر أرضي :

يا طفلةً جميلةً محروقة الأصابع

وتختزل هذه الصورة، عوالم الطفلة والجمال بما هو مسجى في صحيفة الذاكرة قبل أن يخرّبها الغزاة، ويحرقوا أصابع البراءة والطفولة فيها؛ لتغرق القصيدة في بحر من المفارقات الحزينة اللاذعة، التي تقرن في نسيجها بين الأرضي والسماوي عبر التشخيص والأنسقة لكل ما في القدس من موجودات :

حزينةٌ حجارة الشوارع

حزينةٌ مآذن الجوامع

وكما اعتاد نزار قباني في قصائده السياسية أن يستعير من معجم المرأة دواله التعبيرية ليمنحها بصمته النزارية الفارقة استعار لها (فالقدس طفلة جميلة)، (والقدس جميلة تلتف بالسواد)، إلاّ أن هذه الاستعارة بدت محدودة وحيية في هذه القصيدة، وتركت القياد للنداء القدسي ليكون فاعلاً إشكاليًا يخاطب به ما هو أرضي، وما هو سماوي، وما هو يومي، وما هو أسطوري، وما هو واقعي، وما هو ديني .

ومنح النص للخطاب المباشر شارة الدخول إلى أرض النص ليكون شاهدًا يوميًا على استباحة المقدسات :

من يقرع الأجراس في كنيسة القيامة ؟

من يحملُ الألعابَ للأولاد ؟

هذه الأفعال القدسية قرع الأجراس في كنيسة القيامة، وحمل الألعاب للأولاد في ليلة الميلاد هي معادلات موضوعية للواقع المقدسي الذي لا يتغير، ولا يتبدل .

ثم يبدأ مقطع النداء الصاخب بالرفض والاستثارة ليكون الحد الفاصل بين عالم الواقع القدسي، والعالم الحلمي القابل في النص بنداءات حزينة دامعة :

يا قدسُ، يا مدينةَ الأحزان

يا دمعةً كبيرةً تجولُ في الأجفان

ثم يتعالى صوت السؤال بلغة شعرية تجعل من الكلمات أحجارًا قدسية هي بمثابة (شواهد) على مدوّنة الحزن القدسي، وهي (حفريات) في ذاكرة القدس الراسخة تبدأ بالسؤال الاستنكاري :

مَن يوقف العدوان ؟

وتلي هذا السؤال أسئلة متوالية تبدأ جميعًا بأداة الاستفهام (مَن ؟) التي تسائل الواقع، والدين، والتأريخ، والإنسانية، عبر أفعال متوالية تصوغ الوعي الواقعي، والمعرفي، وتستدعي صورًا واقعية وقدسية هي تجسيد فعلي لانتحار مأساوي غائر في الواقع والتأريخ، لتكون الأسئلة مسارات ثورية تقرع باب الحرب على كل من يهدّد المقدسات :

مَن يغسل الدماء عن حجارة الجدران ؟

مَن ينقذُ الإنجيل ؟

مَن ينقذُ القرآن ؟

مَن ينقذُ المسيح ممن قتلوا المسيح ؟

مَن ينقذُ الإنسان ؟

هذا التقطيع للأسئلة هو تقطيع لأوصال الجريمة النكراء في احتلال المقدسات التي تمسك بمسار شعرية النص لتقذف حممها عبر النداء أولاً، ثم متوالية الأسئلة الاستنكارية التي تمثل بيت القصيدة الدلالي ثانيًا، وهي تسرد حكاية القدس، وتبرعم أحزانها الغائرة في التأريخ، لتتجاوز الواقعي إلى القدسي بخاصة، والإنساني بعامة .

ويبدأ بعد سؤال الإنسان، أو سؤال البشرية عن الإنسان، العالم الحلمي، بعد أن اكتمل المشهد الواقعي، وأكّدته صور النداء والسؤال، وأفعال البكاء والصلاة، ثم معادلات الواقع القدسي، برمزية القرآني والإنجيلي، وموجوداته المقدّسة؛ مآذن الجوامع، وكنيسة القيامة، ومحمد ويسوع .

يبدأ الفضاء الحلمي بالنداء الحلمي (الذاتي) ثانية الذي تطّرد فيه ياء المتكلم (يا مدينتي، يا حبيبتي ..) ويعود إلى البصمة النزارية التي تحيل موجودات الحياة إلى معجم المرأة وخطابها النسوي :

يا قدسُ .. يا مدينتي

يا قدسُ .. يا حبيبتي

لتدخل القدس عالم البهجة والحب، وتكتشف قارته الغائبة، أو جنته المفقودة، وتطّرد أفعال البهجة لتكون فواعل في النص، وبالقدر الذي كانت أدوات النص في قسمه الأول تلهث وراء سراب الاستعادة، عبر الأسئلة الاستنكارية اليائسة تفتح القصيدة بابها على جنة الغد التي تحيل السراب إلى حقيقة، والفقد إلى وجود، ويتحول معجم الحزن إلى معجم للفرح الغامر المهور بالوعد، والرغبة، والأمنيات :

غدًا .. غدًا .. سيزهر الليمون

وتفرحُ السنابلُ الخضراءُ والزيتون

وتضحكُ العيون ..

ولعلّ رمزية الاستعارة والاحتواء تتحقق في عودة الحمائم المهاجرة إلى السقوف الطاهرة، أو عودة المقدسات إلى أصحابها واستعادة التفاصيل بعيون الأمل والحب :

وترجعُ الحمائمُ المهاجرة ..

إلى السقوف الطاهرة

ولم يغب الأطفال، والآباء، والبنون، عن المشهد بل كان النص يكتب سيرة وجعه الذاتية، ويستبدل صورة الحزن بصورة الفرح، وصورة الفقد والاحتلال بصورة الاستعادة والتحرير :

ويرجعُ الأطفالُ يلعبون

ويلتقي الآباءُ والبنون

على رباك الزاهرة ..

ثم يقفل النص عالمي الواقع والحلم بالنداء القدسي السرمدي الذي يلتقي فيه الحاضر بالماضي ليتم التوالد الشعري بينهما بما يشبه حالات التحوّل الصوفية ليتقمص النص حالة العودة، ويقتنص ظلالها، وعلاماتها الأبدية مناديًا بلد السلام والزيتون :

يا بلدي ..

يا بلد السلام والزيتون

وتبدو القصيدة مرآة يتمرأى فيها الوجع المقدسي، ويتعرف من خلالها القارئ على نفسه بمعنى من المعاني (ينظر : حرب، 1989، ص 41) .

ويبقى لقصيدة القدس النزارية طعم مختلف من بين القصائد العربية التي كُتبت عن القدس، في إيقاعها الحزين، والمتوثب في آن، وفي بساطة صورها، وعمق دلالاتها، فالشاعر بقي محافظًا فيها على بصمته النزارية ومخياله الشعري الذي يتحرك حركة غنائية في دراما الوجع المقدسي، ويؤسس رؤيته بمعالم القدس الحسية، وموجوداتها المقدسة، فكانت صور القصيدة المباشرة غائرة في العمقين الواقعي والحلمي، وفي شقوق المناخ المختلط عبر مخيّلة تراوح في أنساقها بين المعالم المقدّسة، والتأريخ المقدّس، وصور الواقع الدامية ليضع الشاعر في خاتمتها خلاصة الحلم العربي في عودة الحمائم المهاجرة إلى بلد السلام والزيتون .

(زهرة المدائن) - الأخوان رحباني –

تُعد قصيدة (زهرة المدائن) التي غنّتها أيقونة الغناء العربي الاوبرالي (فيروز) من القصائد المقدسية الخالدة، فقد بقيت هذه القصيدة تصدح بصوت فيروز نغم العودة الهادر .. ولم يخف وهج (زهرة المدائن) منذ زمن كتابتها بعد النكسة عام 1967 حتى الآن .

كتب الأخوان رحباني هذه القصيدة بعد النكسة مباشرة، بعد زيارة فيروز مع الرحابنة للقدس عام 1964، لترتل في القداس الرسمي الذي أحياه البابا (بولس) السادس في كنيسة القيامة، بعد أن تجوّلت فيروز في شوارع القدس العتيقة، واستمعت إلى معاناة المقدسيين من الاحتلال الإسرائيلي ونُسبت إلى اللبناني (سعيد عقل)، إلاّ أنها لم تكن كذلك بل كانت للرحابنة كما أكدوا ذلك .

وفي أثر هزيمة حرب 1967، وسيطرة الاحتلال الإسرائيلي على القدس الشرقية، سجّلت فيروز أشهر أغنياتها المقدسية (زهرة المدائن) وغنتها بصوتها وكلمات وألحان الأخوين رحباني، وانتقلت إلى ملايين العرب، وصارت نشيدًا خالدًا يردده العرب حتى الآن (ينظر:موقع الجزيرة نت، 2019، وموقع العربي الجديد، 2017)

ولعلّ سبب اختيارنا لهذه القصيدة هو ما تمتلكه كلماتها من كثافة تعبيرية، تلامس الحزن المقدسي برخامة صوت هادر، وقدرة على الإيحاء بمعالم الوجع، واستثارته بلغة شعرية غنائية . تذهب إلى عمق المقدّس، وأفعاله الخالدة، وما تعرّضت له شجرة المقدّسات، من تقطيع، لم يطل الجذور المقدسية التي بقيت فيّاضة بالضوء والصلاة .

زهرة المدائن قصيدة مصاهرة وجدانية بين الواقعي والمقدّس، تقوم بنيتها المشهدية على الصلاة، وأبجدية طقوسها، وعالمها الشعري المألوف، الذي يعانق الواقع معانقة قدسية، تُبحر في التأريخ كما تُبحر في الواقع، وتجعل من الغناء عالم يقظتها الثورية، ومن السرد الممتزج بالغناء معمارها الإسلوبي التعبيري :

لأجلك يا مدينة الصلاة .. أصلي

لأجلك يا بهية المساكن .. يا زهرة المدائن

تستهل القصيدة أنساقها التعبيرية بفعل الصلاة، والصلاة في اللغة هي الدعاء مما يُنعش هذه الدلالة المبثوثة في القصيدة؛ فالقدس هي (مدينة الصلاة) وموطن القدسية والدعاء، ترتبط الصلاة باسمها (مدينة الصلاة) وتكتسب قدسيتها بها، ليتكرر هذا الوصف مرتين لتثبيت هويتها القدسية، ومنحها أهمية استثنائية تجعلها (زهرة المدائن) .

و (زهرة المدائن) وهو عنوان القصيدة يحمل دلالتين دلالة واقعية إذ إن (زهرة المدائن) هو الاسم القديم للقدس قبل الاحتلال، والدلالة الرمزية لما تمتلكه القدس من مكانة عليا بين المدائن العربية، والإسلامية، جعلتها زهرة من بينها، في الشكل، والروح، فهي زهرة الحب، والمقدّسات، والصلاة .

ثم يفيد النص من السرد في بناء المشهد القادم الذي يستأنف مشهد المناجاة، والنداء، والدعاء ليرصد عبر السرد الافعال اليومية المقدسة :

عيوننا إليك ترحل كل يوم ..

تدور في أروقة المعابد

تعانق الكنائس القديمة

وتمسح الحزن عن المساجد

يرصد النص الأفعال اليومية الجمعية بصيغة الجمع (عيوننا)، التي (ترحل)، والرحيل فعل موجع، وهو هنا ليس من القدس بل إليها، في داخل لغة القصيدة وفي أرض القدس، ومعالمها الدينية (المعابد)، (المساجد)، (الكنائس القديمة)، لتمسح الحزن المبثوث في مساجدها وكنائسها ويتحوّل النص من صيغة النداء (للقدس) ليخاطب تواريخها القدسية :

يا ليلة الإسراء ..

يا درب من مروا إلى السماء

عيوننا إليك ترحل كل يوم

و إنني أصلي ..

ويخاطب النص النبوة المحمدية، وليلة الإسراء والمعراج في المسجد الأقصى لتتوجه العيون إليها بالصلاة (وإنني أصلي) .

ثم يعود النص إلى السرد، سرد حكايات الأنبياء، حيث يهرب الإنسان من واقعه إليها لتخلّصه من رؤى العنف ومشاهده، وامتهانات الجسد :

الطفل في المغارة .. وأمه مريم .. وجهان يبكيان

في هذا المشهد تحضر صورة مريم، والسيد المسيح، ممتزجة بالبكاء، (وجهان يبكيان) بكاء منغمس في مصائر أبناء القدس، وهم يتشردون، ويستشهدون، ويُهجّرون فتبكي المقدسات على أبنائها في صورة، يحتضن فيها المقدس الواقعي بفاعلية البكاء، ولغة التأسي والرجاء :

يبكيان لأجل من تشردوا

لأجل أطفال بلا منازل

ويكثّف النص من دلالة الفقد، ويضع خلاصة لنهاية السلام ويزيح الغبش عن الوهم :

واستشهد السلام في وطن السلام

ثم يعود ليستعيد في بنية سردية استرجاعية تاريخ الاحتلال والسقوط وارتباط هذا الاحتلال باستلاب المقدّسات، واستيطان الحرب، وتراجع الحب، ليقع النص في دائرة القلق، وهو يصارع قطبين قطب الواقع، بكل تفصيلاته الآثمة، وقطب الثورة والتحدي في صياغة حلم العودة :

حين هوت مدينة القدس

تراجع الحب وفي قلوب الدنيا استوطنت

الحرب

هذا الاقتران بين سقوط القدس بيد الاحتلال المعبّر عنه بالفعل (هوت)، ارتبط في النص بغياب الحب، والسلام، عن العالم كله (قلوب الدنيا) لتستوطن الحرب محلّه (استوطنت الحرب) ولا يبقى من خيار غيرها :

الغضبُ السّاطعُ آتٍ

وتتصاعد في هذا الموضع من النص لغة الثورة معبّرًا عنها بالغضب، وجعله محتومًا (آت) فهو السبيل إلى تحرير الحب، والسلام، والمقدّسات، ويكون الشعر هو طاقة التغيير الكبرى، وتتصاعد نبرة النص أو إيقاعه، ليتواءم مع دلالة الثورة، ويكون لسانًا للحق المستلب، وتنبني صور النص بفاعلية الغضب القادم :

الغضب الساطع آتٍ

من كل طريق آتٍ .. بجياد الرهبة آتٍ

وكوجه الله الغامر آتٍ آتٍ آتٍ

ويرتبط الغضب، أو ثورة الغضب، بصورة الجياد الثائرة، التي لا يكبحها لجام (جياد الرهبة) التي ترهب الأعداء، وتتوغل في مسامات الوجع الروحية حتى لا تفلت منه نأمة صوت، أو خفقة قلب، أو شعيرة ضوء، وبصورة قدسية كبرى تربط بين الغضب، أو الثورة بوجه الله الغامر (كوجه الله الغامر)، وجه الله الذي يغمر الوطن، والعالم، بثورةٍ قدسيةٍ تغمر الأرض ثانية بنور المحبة والسلام .

وتبدو أفعال التحدي معادلات موضوعية لهزيمة القوة والأحزان، ويختار النص عددًا منها بطريقة جدلية مركبة، تمارس أفعال الحياة اليومية بإرادة الحياة والثورة، لهزيمة القوة والعدوان رابطة ذلك كله بالصلاة أو بالمقدس فأبواب المدينة (لن تقفل) والصلاة ستقام (فأنا ذاهبة لأصلي) وستُدق الأبواب وستفتح (وسأفتحها الأبواب) :

لن يقفل باب مدينتنا فأنا ذاهبة لأصلي

سأدق على الأبواب وسأفتحها الأبواب

ويخاطب النص نهر الأردن في أن يغسل ويعمّد الوطن بمياهه القدسية ومحو آثار الأقدام المحتلة الهمجية :

وستغسل يا نهر الأردن وجهي بمياه قدسية

وستمحو يا نهر الأردن آثار القدم الهمجية

وفي هذا الموضع يستحضر النص الذات الغنائية الساردة عبر ضمير المتكلم (أنا ذاهبة)، و(تغسل وجهي) .. ألخ فاعلية المناجاة لزهرة المدائن التي تتوجه القصيدة إليها، في تناغم وحوار بين صورتي الغناء والسرد لاستيعاب تأريخ الوجع المقدسي، وواقعه القاسي .

وتمارس فاعلية التكرار النغمي في الغناء دورًا ايحائيًا عاليًا يفوق ما هو مدوّن في النص، ولا سيّما عبر اللحن الموازي للصور، والدلالات، والكلمات مما يضاعف من شعرية الكلمات،

ويزيد من مساحاتها التأثيرية والدلالية، ففي هذا المقطع يتعالى صوت الغناء ليواكب علوّ فعل الثورة، والغضب الساطع، المتوثب بجياد الرهبة.

وفي خاتمة النص يهدأ النص، بعد أن تتم هزيمة المحتلين أو (وجه القوة) كما عبّر :

وسيُهزم وجه القوة سيُهزم وجه القوة سيُهزم وجه القوة

ثم تأتي حالة الدعة والطمأنينة حين تندحر القوة في صياغة حلمية هادئة :

البيت لنا والقدس لنا

وبأيدينا سنعيد بهاء القدس

في هذا التكثيف الدلالي تفتش القصيدة عن طراوتها فتطوف في الأرض (البيت لنا)، والوطن (القدس لنا) بعد زوال شبح القوة والاحتلال، وتوثق حالة البناء الحلمية الأكيدة :

وبأيدينا سنعيد بهاء القدس

ويختم النص ملحمته الغنائية بنشيد التحية والسلام للقدس التي تختزل معنى الثورة وحلمها في السلام والطمأنينة، وعودة المقدسات إلى أهلها رابطًا ذلك كله بفعل الثورة والتغيير (بأيدينا) أو بثورتنا :

بأيدينا للقدس سلام

بأيدينا للقدس سلام

وهنا نلحظ ما يحدثه الأيقاع والانطباع النغمي من دور في النبر على الدلالات، وجعلها تتصدر التعبير، وتحظى بالفرادة الايحائية .

وبذلك تمتلك (زهرة المدائن) أهمية استثنائية من بين القصائد المقدسية في القران بين الغنائي النغمي، وفاعلية الصوت المضاعفة التي يحققها جمال الصوت، والأداء، واللحن إلى جانب السرد الذاتي الحكائي البسيط الذي اتخذ من حدث الصلاة اليومي مرتكزًا أقام عليه البناء السردي الزماني والمكاني متوجهًا بسياقاته التعبيرية إلى (مدينة الصلاة) وحكاية وجعها .

(في القدس) - محمود درويش –

تثير قصيدة محمود درويش (في القدس) (ينظر : درويش، 2009، ص 51 وما بعدها)، اشكالية الوهم الشعري، أو الميثولوجيا الشعرية الذي ينسج مخياله في حدود تأويلية شاسعة؛ فالقصيدة ليست شكلاً مسوّرًا بالكلمات، ولا مضمونًا محصورًا بين هلالين، بل هي انفتاح رؤيوي يتيح للوهم الشعري، أو المخيّلة الشعرية الرؤيوية ، أن تخلق شكلها الإيهامي بملامح تستبطن الموقف من العالم، أو (رؤية العالم) بتعبير كولدمان، والملامح الجمالية الموازية له، حيث النسيج اللغوي الندي الوديع الملمس، البعيد عن التعقيد، أو عسرة التعبير .

وتشترك هذه القصيدة مع قصيدة نزار (القدس)، في ثنائيتها المتجاوبة والمتقاطعة بين عالمين، (عالم الواقع، وعالم الحلم) .. وفي فضائها المقدّس، واستحضارها لدواله وأسمائه

المقدسة، إلا أنّها تختلف عنها في معمارها البنائي، وفي جسدها التعبيري فضلاً عن سيرتها الذاتية التي تبثّها في مدركات القصيدة الحسيّة والرؤيوية.

وليست اللغة في قصيدة درويش (في القدس) هي لغة تعبير فحسب بل هي (لغة خلق) كما يصفها أدونيس (ينظر : أدونيس، 1990، ص 126)؛ إذ تخلق اللغة عالمها الشعري في حركة الشعر، وتتحول الصور الشعرية إلى نداءات معبأة بالدهشة، وهي تجوب عوالم غير مأهولة بالتعبير فيما مضى لتستدعي حدثًا مجهولاً، وقارئًا غائبًا في مجاهيل الصور ..

ثمة نداءات ثرية في قصيدة درويش تغيّب رؤاها في انغام القصيدة، نداءات خفيّة تربض في الميثولوجيا، وتأتي أصواتها صاخبة، تقرع طبول اللهفة في اللغة لتكون معاينة في الوجود، كما هي معاينة في التعبير .. هي لغة كيانات الدهشة، وكينونات الوعي والمخيلة .

ولا نذيع سرًا إذ نقول : إنّ قصائد درويش ومنها هذه القصيدة تذهب إلى روح الحداثة الشعرية، وسياقاتها الخارجة على الدهشة المباحة من جانب، والسياقات الواقعية المناظرة من جانب آخر .

وتعتمد قصيدة درويش في مهيمناتها الأسلوبية على التمازج والحوار بين أساليب الشعرية المعاصرة القائمة على التخاطر، والتلاقي، بين الأجناس، والتناص، والتداخل بينها، فنجد في قصائده كلها تقريبًا هذا (المزج الكورالي) بين الصوت الغنائي، والصوت الدرامي، والصوت السردي بما لا يغلّب واحدًا على الآخر، ولا يعزل واحدًا على الآخر، إذ تحضر الغنائية في السرد، والدراما، وتحضر الحكاية في الغناء والدراما، ويحضر الحوار وصراع المنظورات في الغناء والحكايات السردية .

في قصيدة درويش (في القدس) نلمس هذا المخيال الميثولوجي، الذي يحيل الميثولوجيا إلى واقع والخرافة إلى حقيقة في استحضار سردي لصور ماضوية ذاتية تأتي على شكل حلم منساب في مشاهد، تسرد تأريخ المقدّس، وحركة الذات في أرجائه عبر التأريخ، والواقع، والمستقبل .

تبدأ القصيدة باستهلال مكاني يرسم معالم الحكاية – الحلم؛ فالقصيدة رؤيا حلمية أو ميثولوجيا ذاتية، يقصها الرائي، وهو يستعرض تأريخ المقدّس بفاعلية الراوي المشارك :

في القدس
أعني داخل السور القديم
أسير من زمن إلى زمن
بلا ذكرى تصوّبني

وتبدو صورة الحكاية المنبثقة في مكانيتها الرؤيوية من السور القديم واضحة الدلالة على حلم اليقظة الشعري؛ فالميثولوجيا لا زمن لها (أسير من زمن إلى زمن)، ونلحظ هذا التقاطع بين

الوجود المادي (داخل السور القديم) ووهم الرؤيا (أسير من زمن إلى زمن) .. وضياع اليقين (بلا ذكرى تصوّبني) .

ثم يؤرخ النص تأريخ اليقين، بالوجود المقدس حين يشير إلى زمن المقدس بل زمن الديانات الثلاث عبر رمزية الأنبياء وأسمائهم، وعلاماتهم المقدّسة ويفتتح النص هذا الفضاء مشيرًا إلى تأريخ المقدّس وحضرة الأنبياء :

فإن الأنبياء هناك

يقتسمون تأريخ المقدّس

وفي هذا السرد الاسترجاعي يستعير النص العلامات القدسية موظفًا ميثولوجيا الحب، فالأنبياء يقتسمون تأريخ المقدس، وفي الاقتسام حب وشراكة، مبتدئًا بالإسراء والمعراج ليذكر فيه، فعل الصعود أو العروج، الذي يجعله مستهلاً بفعل الجماعة أو واو الجماعة :

يصعدون إلى السماء

ويرجعون أقلّ إحباطًا وحزنًا

وفي هذا التكثيف الشعري إشارة إلى ما تحمله الأرض من أعباء وأحزان، لأنّ الأنبياء يعودون إلى الأرض من السماء، أقل إحباطًا وحزنًا معمّقًا دلالة (محنة القدس) بعد أن سلبتها النكبة تأريخها المقدّس، ليستعيده النص عبر ميثولوجيا الشعر، يستعيد التأريخ (القدسي) بتفصيلاته، بسرد فيه المباشرة، والتفلسف، والأحلام، فالمحبة والسلام مقدسان وقادمان إلى المدينة .

وفي حكمة المحبة والسلام، يمسح النص على جبهة القدس، بماء القداسة، ويعمّدها بالمحبة والضوء والسلام، وحلم العودة ليعيد لها ثقلها القدسي ولو عبر البحث عن الزمن المستعاد .

ويستأنف النص سرد حكايته، أو حلمه الرؤيوي الميثولوجي، ويطلق هذيانات الأحلام :

كنت أمشي فوق مُنحدرٍوأهجِسُ

ثم يتساءل سؤالاً انكاريًا يزعزع اليقين :

كيف يختلف الرواةُ على كلام الضوء في حَجَرٍ؟

أمِنْ حَجَرٍشحيحِ الضوء تندلعُ الحروبُ ؟

في هذين السطرين تندلع فلسفة الشك، بالذهاب إلى منطق الضوء والحجر، فالضوء هو نور المقدس، والحجر هو ظلام المادة، وموجوداتها الحسية الزائلة، فيزعزع المخيال الشعري حيرة الرواة واختلافاتهم، معيدًا السؤال عليهم :

أمِنْ حَجَرٍشحيحِ الضوء تندلعُ الحروبُ ؟

في هذه الصورة يختزن الشعر حقيقة صراع الوجود، حين يهيمن الحجر على الضوء محاولاً خنقه وجعله غارقًا بالعتمة، ليصبح الشعر هو الملاذ القادر على انتشال الضوء (المقدس) من

عتمة (الحجر)، فكأن النص بذلك يريد القول بإن احتلال الأرض معبّرًا عنه بالحجر، كان سعيًا وراء خنق (الضوء) أو خنق المقدس، وجعل العالم يغرق في عتمة لا يفتحها سوى الشعر بأضوائه القدسية .

ويستأنف النص رؤيته :

أسير في نومي أحملق في منامي

لا أرى أحدًا ورائي – لا أرى أحدًا أمامي

ويعمّق النص هنا من سرد الرؤيا الميثولوجية، أو الحلمية عبر أفعال النوم المتوالية أسير في النوم، أحملق في منامي، لا أرى أحدًا ورائي ....

ثم يستغرق في حالة التجلي، ليتحول الجسد إلى ضوء يزيح الموجودات كلّها، ويتوحّد مع وجوده اللامرئي، عبر صيرورة دلالية تتحرر من واقعية الأشياء وتعيش حلمها، في حلم ميثولوجي يعيد الضوء إلى الحجر :

كُلُّ هذا الضوءِ لي .. أمشي .. أخفُّ .. أطيرُ

ويتوحّد السارد .. أو الحالم الميثولوجي مع الضوء، والضوء نور المقدس، يصاحبه في حالات حلوله من المشي، إلى الخفة، ثم الطيران ليعيش حالة الحلول القدسي :

ثم أصير غيري في التجلّي

ومن الواضح أن السرد ينهض بضمير الأنا، فهو سرد ذاتي لميثولوجيا التجلّي لصياغة الرؤية الشعرية، بعيدًا عن الرؤى المباشرة، ومعاقرة المألوف .

ثم ينتقل النص في جزئه الأخير إلى مرحلة ما بعد التجلّي ليعيد الضوء إلى منابعه القدسية، وتصبح الميثولوجيا الشعرية حديث ضوء قدسي :

ثم أصير غيري في التجلّي .. تنبُتُ

الكلماتُ كالأعشاب من فم أشعيا النبويّ : ((إنْ لم تؤمنوا لن تأمنوا))

وهنا يبرز صوت الإيمان بالحق يجتلبه النص من فم أشعيا النبويّ، إشارة إلى النبي العظيم، في العهد القديم في الديانة اليهودية .

ويبدأ النص بلملمة لحمة الأديان التي بدأ بها رؤاه :

فإن الأنبياء هناك

يقتسمون تأريخ المقدّس

ثم يستأنف السير باتجاه المقدس، وفي حالة التجلّي الميثولوجية بتكرارٍ لفعل المشي، أو السير الباحث عن الضوء :

أمشي كأني واحدٌ غيري .. وجُرحي وردةٌ

بيضاء إنجيليّةٌ .. ويدايَ مثل حمامتين

على الصليب تُحلّقان وتحملان الأرض

وفي هذا الجزء من النص تعيد ميثولوجيا الشعر حساباتها مع دراما الوجود، وصراع المنظورات في الواقع، لتتوحد تلك المنظورات في حركة الضوء المقدّس، وتجمع بين أرباب التناقضات، وفي حضرة التجلي، يجتمع الغناء، مع السرد، والدراما في استعارات تقوم على المفارقة : (جرحي وردة بيضاء)، (يداي مثل حمامتين) هذا التضايف الذي يمنح اللغة الشعرية طاقتها المغيّرة الفاعلة في إعادة المقدّس إلى كينونته الطبيعية، ليجعل الجرح (وردة إنجيلية) كناية عن الكتاب المسيحي المقدس، وليجعل من اليدين (حمامتين) ترفرفان وتحلّقان على الصليب لتحملا الأرض باتجاه الأفق المقدّس .

وتصبح قراءة الواقع القدسي في هذا النص قريبة من قراءة النص التأويلية التي تخرج من فضاء النطق، أو الصوت، لتدخل في فضاء النص وصولاً إلى بناء نصٍ موازٍ يضيف إلى النص الأول ويستكمل مشروعه (ينظر : فضل، 2007، ص 31) .

ويخرج النص من غربة الواقع، واستلابه، إلى ميثولوجيا الشعر ورؤاه التي ينتج بها حلم الوجود، وفضاءات المخيّلة القدسية، في بنيات فضائية (بروكسيمية) تقوم على المسافة بين القرب والبعد فهو القريب البعيد بلا مسافة (ينظر : تومي، وحبيلس، 2012) عبر صياغة حلمية، يجسّدها المخيال الشعري في ميثولوجيا متحررة من حدود الجسد، عبر الخفة والطيران ومغادرة حدود الجسد المادية :

لا أمشي، أطيرُ، أصيرُ غَيْري في
التجلي . لا مكان ولا زمان . فمن أنا ؟
أنا لا أنا في حضرة المعراج . لكنّي
أُفكّر: وحدهُ، كان النبيّ محمدٌ
يتكلمُ العربيّةَ الفُصْحَى، ((وماذا بعد ؟))

في نهاية ميثولوجيا القصيدة يكشف النص من رؤاه الحلولية، إذ يتحرّر الجسد من ماديته، ويظل روحًا هائمة : (أطير)، (أصير غيري في التجلّي)، وفي حالات الحلول الصوفية التي تسردها حكاية القدس .. يتبدد المكان : (لا مكان) ويتبدد الزمان : (لا زمان) ثم يبدأ الشك يقذف حممه : (فمن أنا ؟!) .

ويستعيد ذاكرته القدسية وتضاؤله بحضرة المقدس :

أنا لا أنا في حضرة المعراج

في استعادة رمزية الإسراء والمعراج القرآنية ثم تحضر شخصية النبي محمد (ص) مرتبطة بالهوية العربية يتكلم العربية الفصحى :

وحده يتكلم العربية الفصحى

وهنا يحصر النص دلالة العروبة بلغة النبي الكريم، ويقصرها عليه وبدلالة السؤال (وحده) إذ يختزل بلغته الفصحى معنى المقدّس العربي، متسائلاً (وماذا بعد ؟) وبحضرة النبي

محمد (ص) يدير النص ظهره إلى عالم الميثولوجيا، ويصحو من حلمه المجنّح ويتأهب للمغادرة، فالمشهد القدسي لم يكتمل بعد، وتبقى القصيدة ناقصة بسبب غبش الواقع :

ماذا بعد ؟ صاحت فجأة جنديّةٌ :

هُوَ أنتَ ثانيةً ؟ ألم أقتلْكَ ؟

قلت : قَتَلْتني ... ونسيتُ، مثلك، أن أموت .

في هذا التكثيف الواقعي (صياح الجندية) تكثيف ميثولوجي يجعل من الموت أسطورة، ومن الحياة ظل لها، ألم أقتلك ؟ وجواب الرائي بعد أن صحا من طيرانه عبر الحلم (قتلتني) .. (ونسيت مثلك أن أموت)، وفي نسيان الموت حياة سرمدية تبقى تعيش في أزمنة التحليق عبر ميثولوجيا الشعر، الذي يستشعر المقدّس عبر التجلي في فضاءاته ليعيش زمنًا يكشف عن الغيب، ويصوغ زمنًا مختلفًا عبر الحلول الصوفي الرافض لفكرة الموت، أو الاحتلال، أو الاستلاب .

المصادر:

أدونيس، علي أحمد، (1990). كلام البدايات، بيروت، دار الآداب .

تومي، وحبيلس، (2012). التفاعل البروكسيمي في السرد العربي، بيروت، دار النديم .

حرب، علي (1989). قراءة ما لم يقرأ، مجلة الفكر العربي المعاصر، ع 6، 41 .

درويش، محمود، (2009). لا تعتذر عمَّا فعلت، رياض الريس للكتب والنشر .

عبد الله، ستار، (2010). لغة الحجارة، دمشق، دار رند للطباعة والنشر .

فضل، صلاح، (2007). صور القراءة وأشكال التخيل، القاهرة، دار الكتاب المصري .

كريستيفيا، جوليا، (1997). علم النص، ترجمة : فريد الزاهي، المغرب، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء .

موقع الجزيرة نت، (2019)، وموقع العربي الجديد، (2017)، مقال منشور .